Historia de la literatura argentina

32 La literatura del siglo XX hasta las vanguardias V

Evaristo Carriego
Homero Manzi
Enrique Santos Discépolo



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



“Arrabal de Buenos Aires” (1933),
óleo de Lino Enea Spilimbergo

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Colaboración especial:
Profesor Walter Romero

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico, Sergio Galiana y Santiago Bouso
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN Tomo II: 987-503-413-4
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

La literatura del siglo XX hasta las vanguardias V

Poesía de suburbio

"Yo, personalmente, tengo una deuda con Carriego" –dice Borges en entrevista con Roberto Alifano–: él fue quien me reveló la poesía cuando yo aún era muy chico. Una noche en mi casa, Carriego recitó, de pie, de una manera aparatosa, un largo poema. No entendí nada, pero me fue revelada la poesía, porque comprendí que las palabras no eran solamente un medio de comunicación, sino que encerraban una especie de magia. El poema era *El Misionero*, de Almafuerte, y los versos que recitó Carriego aún están en mi memoria: "Yo deliré de hambre muchos días / y no dormí de frío muchas noches/ para salvar a Dios de los reproches,/ de su hambre humana y de sus noches frías". Este recuerdo refiere a los orígenes de un nuevo modo poético que, en las dos primeras décadas del siglo XX, convive con la escritura modernista pero que prefiere alejarse del mundo iridiscente de cisnes y pavos reales, de princesas en jardines versallescos que son jaulas de oro, de risas de champagne detrás de las que se ocultan el hastío y la insatisfacción frente a un mundo demasiado volátil, de mitologías y chinerías y japonerías, de la exaltación sensorial de los seres, de un arsenal de vocablos insólitos y de su perseguida musicalidad que solo busca acariciar el oído. Para estos otros poetas, el horizonte es la ciudad que se posterga en atardeceres y barrios; la letra se inclina por la esquina y el zaguán, la madreselva en flor, la guitarra, la lluvia en paz, un patio con parra; por los marchantes, las comadres, los



Una cuadra de la calle Viamonte, a la altura del barrio del Abasto

parroquianos de la cantina, la charla de café. La antielocuencia es un gesto: el lenguaje se torna directo, a veces "demasiado" coloquial para la tradición estética ("El hermanito (...) se ha ido murmurando (...) con algo de pesar y mucho de asco: –Que la puerca, otra vez escupe sangre"). La idealización de las orillas ("En la calle, la buena gente derrocha/ sus guarangos decires más lisonjeros,/ porque al compás de un tango, que es 'La Morocha'/ lucen ágiles *cortes* dos orilleros"), la mitología de las cosas simples –que forman la trama de la vida cotidiana– y del guapo ("La esquina o el patio, de alegres reuniones,/le oye contar *hechos*, que nadie le niega:/¡con una guitarra de altivas canciones/él es Juan Moreira, y él es Santos Vega!") son legados que el vecino de barrio y precursor de Borges ofreció al tango. Pero Carriego y "la" canción de Buenos Aires tuvieron además motivaciones semejantes: pasaron ambos del mundo "épico" del coraje, compadrito y bravucón, al quejumbroso lamento sentimental, cuando no sensiblero. Constituyeron, en efecto, un mismo ritmo que se vuelve propio de la ciudad porteña, entre melancólico y triste –que el cuerpo sigue y que con el pensamiento se convoca cuando se está lejos–, que se traduce en unos cuantos poemas para ser recitados, para ser cantados. Cicatrices y nostalgia, pura emotividad, espontánea alegría o dolor no disimulados construyen una retórica, en algún sentido "nacional", que repetirán otros escritores, nuevas generaciones, y en distintos medios: en un mismo período, aparecerá en el sainete y el grotesco; encontrará eco, por ejemplo, en la poesía sencillista de Baldomero Fernández Moreno y Alfonsina Storni; en el grupo de Boedo, que ahondará en la preocupación social; en la primera poesía de Borges y en sus milongas. El tango, por su parte, inicia un largo recorrido y de transformaciones constantes, pero que siempre parece mirar hacia un Palermo más extendido que el presente y el Sur, no tanto en lo que estos conservan de historia, sino en lo que irremediablemente tienen de mito.



Portada de *Misas Herejes,* de Evaristo Carriego

Pequeñas mitologías del suburbio

De Paraná –donde nació en 1883– a Palermo –adonde se mudó su familia cuando era muy pequeño– fue el viaje decisivo que posibilitó la poesía de Evaristo Carriego. La estadía en el barrio orillero fue breve, pues el poeta murió de tuberculosis a los 29 años. Sin embargo, ese tiempo alcanzó para que sus poemas habitaran los cafés de la bohemia y llamasen la atención de los amigos artistas (entre otros, Marasso y Mas y Pí), que leyeron en ellos "el alma del suburbio" –aún nunca dicha poéticamente–, y decidieron publicar parte de aquellos, en forma póstuma. La breve obra que dejó da cuenta de un derrotero que va de la repetición de recursos modernistas hasta el logro de una veta propia, en la segunda etapa. En el oxímoron del título de su primer libro, *Misas herejes* (1908), editado en vida, resuenan ya los ecos del satanismo de los "poetas malditos": Baudelaire, Verlaine y Rimbaud habían cultivado una poesía que se complacía en el descenso a un infierno físico y metafísico, en los estados de autodestrucción para hallar el Absoluto que no encontraban en la vida burguesa ni en la promesa religiosa. Los rituales de Carriego están dedicados a divinidades profanas, cuyo endiosamiento es sacrílego. El libro, organizado en cinco secciones, "Viejos sermones", "Envíos", "Ofertorios galantes", "El alma del suburbio" y "Ritos en la sombra", es ecléctico y va acercándose o alejándose, en cada parte, de los sentidos que resuenan en el título. Cada agrupación elige una "deidad" a quien ofrendar el rito de la poesía. En "Viejos sermones", se destruyen los anticuados modelos impuestos desde siempre como metas por la educación tradicional, y los versos están dedicados al "auténtico Ideal". Carriego expone allí la antítesis entre la pasión por el Ideal de los "locos" que avanzan con tesón por un camino de dolor, sostenidos solo por esa "llama", y los "discretos normales" que arrojan piedras a la "legión" de los diferentes, de los raros. Permea toda la composición un simbolismo modernista: el "cóndor" y el "águila" remedan el albatros baudelaireano, cuyas alas son cortadas por los mediocres: "Cóndor es la pasión, jamás sujeta, /de las vidas enfermas de ser sanas"; "cayendo frente al Sol, como las águilas". Las metáforas térmicas y cromáticas del Ideal tienen el mismo cuño: "luz", "flamígera" y, por supuesto, "azul". La oposición entre las dos clases de seres también se construye locativa y lumínicamente: los que rumbean hacia las alturas –la "obsesión de la montaña"– en busca de los fulgores de la aurora y los tiempos de la primavera, que metaforizan el inicio de un nuevo ciclo vital, se distinguen de los que se quedan en "el negro escombro de la atávica Torre de ignorancias", los que no rasgan los "tupidos velos", los que se contentan con "la Nada". Entre los "viejos sermones" está el Modernismo, a la vez motor de la escritura y paternidad estética a destronar. El soneto "La muerte del cisne" describe sarcásticamente cómo "¡grazna un ganso alejado de la orilla/ la bondad provechosa de la Muerte!" del delicado animal aludido en el título. En "Ofertorios galantes", se trabaja una mística del amor, cuyo destinatario es siempre femenino. Es una retórica modernista, puramente profana, que unifica matices lugonianos y decadentismo finisecular con su agrado por la enfermedad física y la disolución espiritual: las ceremonias mistificadas son aquí las sexuales; lo carnal, con los olores de sus flores y fluidos, lo pecaminoso y enfermizo. Esta

cita de "Tus manos" resume esas elecciones: "Tus manos, amores de nardos y rosas, /cuya Histeria tiene sangre de pasiones, /como aquellas suaves que guardan ocultas/ en venas azules sombrías traiciones". El vocabulario abunda en "flotantes muselinas" y "letales sonatinas" que parecen citar las fuentes de los aprendizajes poéticos de Carriego. El otro aspecto heredado, el exotismo, se ha trasladado de palacios encantados de Oriente, a Andalucía, con sus claveles y su rojo-pasión. Esta serie poética continúa con "El Alma del suburbio", donde el autor ya vuelve su mirada, temporal y espacialmente, hacia el barrio concreto en que habita: el Palermo de principios de siglo, con sus personajes, sus conductas, sus valores y su decir. La percepción está filtrada por el sentimentalismo y por una apelación al lector para que sienta lo mismo. El poema inicial condensa lo que va a diseminar en el resto de la sección y en sus libros posteriores, presentando los estereotipos humanos que con el tiempo se volverán mitológicos. Ellos operan metonímicamente como "el alma del suburbio": lo concreto por lo abstracto; cada ser particular es parte de la esencia de la región barrial. Allí se dan cita el "griego musicante", "las comadres", los "parroquianos de la cantina", "la tísica de enfrente", "la mujer del obrero", "el marido borracho", "las costureritas sentimentales". Entre los poemas, "El guapo", dedicado a "San Juan Moreira" se destaca por su rescate del género de folletín y de la figura del gaucho ilegal. Con la dedicatoria, Carriego define el tipo humano que da nombre a la composición: gaucho trasplantado a la ciudad, ser de las orillas, mestizo, desclasado. Se lo retrata con sus rasgos prototípicos: el respeto y la admiración que suscita, el coraje materializado en cada cicatriz del rostro. Pero también, por su vínculo con el guitarrero Santos Vega y por su faceta romántica: "un mosquetero" o "un poeta que fuera bandido", ante quien "Las mozas más lindas (...) no se muestran esquivas y hurañas". Finalmente, "Ritos en la sombra", reescribe el pesimismo de Almafuerte, con sus enfermos, borrachos y locos que, por ejemplo en "Los lobos", contemplan la realidad poblada de bestias que son una proyección de su mundo interior: "presiento/ algo raro y hostil en la acera. /La invadieron aullando los lobos.../Asómate, hermano. ¡La calle está llena!/Son los mismos que espían tu paso/en la sombra sin fin de tu senda". En estas dos últimas secciones de *Misas herejes* comienzan a abundar, con dejos naturalistas y truculentos, motivos autorales como el ciclo de la novia o de la hermana tísica, con sus efluvios de sangre, o el de la joven que cae en la prostitución y cuyo descenso mo-



Evaristo Carriego



Ilustración de Chechane para “El alma del Suburbio”, de Evaristo Carriego

ral es paralelo a otro vital, con final de tuberculosis.

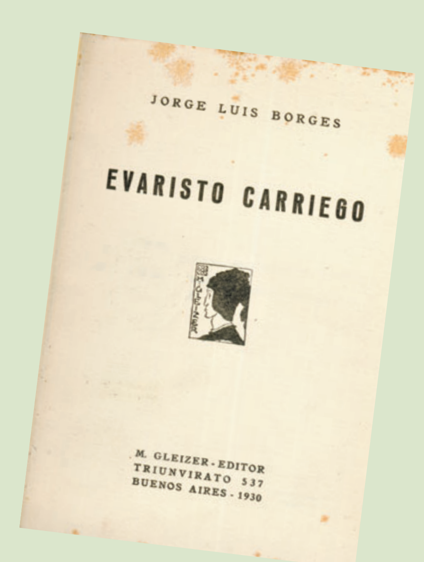
El último Carriego es el de los *Poemas póstumos*: “La canción del barrio” –publicado como libro por sus amigos en Barcelona, en 1913–, “La costurerita que dio aquel mal paso”, “Íntimas”, “Envíos”. La temática barrial, antes anunciada, es aquí foco absoluto de su escritura, en la que se han operado depuraciones estilísticas. El aporte más significativo radica en la construcción de poemas *polifónicos*, donde interactúan sutilmente la voz del poeta-emisor y la de los distintos representantes del vecindario, con sus formas matizadas de usar la lengua coloquial. Los mismos sucesos y tragedias mínimas y locales que había descripto en los libros previos –un velorio, un casamiento, un abandono de hogar por parte de la hija descarriada– son ahora delineados, pulidos y vueltos a contornear a través del chisme, de susurros de voces colectivas que, como un coro degradado de la tragedia clásica, comentan el episodio. Carriego convierte los clichés, el volumen de la voz, los tonos y las actitudes –de maledicencia, de socarronería, de lástima, el grito, el susurro– en materia poética. En ocasiones, su verso parece acercarse a la técnica narrativa del *discurso indirecto libre*, ya que contamina la voz del emisor con la de comadres y compadres, y el lector se pregunta quién habla y opina. Como ocurre en “En el café”, por ejemplo, que informa que un parroquiano “hace ya cinco noches que no ocupa su mesa/ y en el café su ausencia se nota con sorpresa”, y que se cierra con el verso “¡Es raro, cinco noches... y sin aparecer!”, reflexión compartida por el sujeto que enuncia y los muchachos del café. “Otro chisme” se inicia con las voces de las vecinas cuya entonación y cuyos gestos puede reponer el lector con claridad: “¿Ahora el otro?” Bueno, a ese paso/ se han de contagiar todos, entonces. ¡Vaya/ con la manía! Porque es el caso/ que no transcurre un solo día sin que haya/ sus novedades...”. En la poesía de Carriego, el rol de la mujer es protagónico y polifacético: es la chismosa, la madre sufrida, “la hija pródiga”, “la costurerita que dio aquel mal paso”, la obrera tísica o la muchacha romántica. A la vez sentimental e irónico, acercándose, conmiserativo, o distanciándose, crítico, el aporte de Carriego a la poesía ha consistido en el rescate de lo zonal dentro de una urbe donde se ha comenzado a perder la individualidad; en haber convertido en material poético la voz suburbana, los dramas pobres de la pobre gente; en haber alzado la esfera de lo íntimo y doméstico al espacio público del barrio y, desde allí, al espacio aún más público del libro.

Entre los hombres del Centenario y junto a la presencia tutelar de Lugones, Carriego fue más que un alma sensible. Bohemio y de temperamento original, se inclinó por el barrio y sus formas poéticas, pero también por el perfil “guarango” de las cosas que se atrevió a cantar, con un dejo de pesimismo aprendido de Almafuerte.

La única realidad, la nominal

SYLVIA NOGUEIRA

En 1930, aparece *Evaristo Carriego*, texto en el que la crítica reconoce un fundamento de la estética de las orillas de Borges, criollismo particular que engarza lo local en lo universal minando regionalismos simplistas. El libro revisa filosofías sobre la literatura, el lenguaje y el universo en términos poéticos ligados a la ciudad querida: ellos encarnan las especulaciones más abstractas, las vuelven capaces de afectar íntimos sentimientos. El lector es así invitado a incorporarse a un "nosotros" basado en experiencias compartidas, como "cortar un gajito de madreselva al orillar una tapia". El narrador se detiene, complacido, en hechos "triviales" y "comunes" de la vida de Carriego, que las biografías canónicas (académicas, enciclopédicas) ignoran, sometidas a la convención de citar hitos "singulares" o "trascendentes" de los biografiados. El escritor señala sus desvíos de las reglas del género y sus comentarios abren paso a la filosofía: "[Los hechos relatados] Son actos comunísimos, pero el sentido fundamental de 'común' es el de compartido entre todos. Esas frecuencias que enuncié de Carriego yo sé que nos lo acercan (...) como si cada uno de nosotros fuera por unos segundos Carriego. Creo que literalmente así es, y que esas momentáneas identidades (¡no repeticiones!), que aniquilan el correr supuesto del tiempo, prueban la eternidad.". En oposición a formalismos de discursos especializados, que apuntan a producir efectos de objetividad, la crítica literaria de Borges exhibe subjetividad. Por ejemplo, en el primer capítulo de *Evaristo Carriego*, se dedica a historiar Palermo, más como barrio de sus predilecciones que como hogar de Carriego: allí se ponen en primer plano las elecciones personales del crítico, demostración práctica de que en toda descripción hay tanta huella (o más) del sujeto que



Portada de *Evaristo Carriego*, de Jorge Luis Borges

describe como de la realidad de lo descripto: Por caso, después de narrar que en Palermo "no faltó compadre que se enjaretó el boleto [de colectivo] en la bragueta, repitiendo con indignación que si lo querían, no tenían más que sacarlo", Borges advierte ambiguo "Busco realidades más nobles", como la "impresión de irrealidad". Como lo hará tantas veces a lo largo de su obra, destaca la relación que entre emociones e intelecto se establecen cuando leemos o escribimos. Se muestra a sí mismo recordando versos ingleses que orientan su percepción de Buenos Aires cuando recorre sus calles con desilusión o penas; el amor a la ciudad –que nunca lo dejó "sin recibir inesperado consuelo"– a la vez orientan la perspectiva con la que juzga *Misas herejes* o *La canción del barrio*. Se exhibe poseedor de recuerdos de Carriego e inmediatamente aclara, por si el lector se dispone a concederle credibilidad, que "ese liviano archivo mnemónico (...) es, por escrito, la menos comunicable de mis noticias acerca de él.". De esta manera, Borges entrena a sus lectores para que no se entreguen ingenuos al lenguaje y los discursos. Asesta golpes de desprecio a los que reducen sus valoraciones de la poesía a acentos, rimas "y otra fauna fonética" y completa su *Evaristo Carriego* con "Páginas complementarias" que se vinculan menos con el poeta estudiado que con los gustos de Borges, por ejemplo, por "las inscripciones de carro, flores corraloneras". Borges escribe allí otra vez sobre sus lecturas y experiencias de Buenos Aires, mientras argumenta que lo literario no es un rasgo intrínseco a un texto sino más bien uno atribuido por los lectores. De paso, pero sin casualidades, al rescatar escrituras "secundarias" como esas o la de Carriego, no reconocidas por las instituciones literarias, Borges poetiza para su criollismo un linaje propio, en el que convergen tanto el Horacio leído en latín como los arrabaleros imaginados en las esquinas rosadas.

La poesía tanguera

Muchos son los que se preguntan cuál habrá sido el primer *tango*, quién lo creó, dónde surgió, si deriva del tango andaluz o de la habanera, si la milonga lo antecedió y si el candombe de los negros hizo o no su aporte. La misma palabra “tango” se asocia a varias etimologías, relacionadas con lenguas y culturas diferentes. De las versiones posibles que alimentan la necesidad que los estudiosos tienen de encontrar el origen de todas las cosas, algunas se dan por ciertas: el tango nació en el suburbio y en la noche; mezclado con otros ritmos que se multiplicaban en peringundines y prostíbulos, cobró rápidamente fama y de la mala; lo produjo la ciudad babélica del ’80; fue “rufián” y marginal pero “los muchachos calaveras” –dice el subcomisario Adolfo Batiz cuando describe los lupanares que frecuentaba la clase alta de la época– se encargaron de difundirlo entre la burguesía, no con la ejecución de violín, guitarra y flauta –como en su nacimiento– sino junto al piano, instrumento preferido en las casas porteñas; también el bandoneón reemplazó después a la flauta. Angel Gregorio Villoldo (Buenos Aires, 1869-1919), compositor de “El Choclo” y letrista de “Morocha” del músico Saborido (“Yo soy la morocha, /la más agraciada, /la más renombrada/ de esta población”), parece oficiar de “padre” del tango. Otro lugar relevante lo ocupa Pascual Contursi (Chivilcoy, 1888-1932), que compuso letras de carácter narrativo, para tangos que no las tenían, y las cantaba acompañado de la guitarra –que se reincorporó después de muchos años. Suyos son “Mi noche triste” (“Percanta que me amuraste/ en lo mejor de mi vida, /dejándome el alma herida/ y espina en el corazón”), sobre el tango “Lita” de Samuel Castriota– que Carlos Romualdo Gardel cantó en el teatro Esmeralda, hoy Maipo, en 1917– y “Flor de Fango”, sobre la música de “Desalojo” de Augusto Gentile (“Mina que te manyo de hace rato,/ perdoname si te bato/ de que yo te vi nacer.../ Tu cuna fue un conventillo/ alumbrado a querosén./ Justo a los catorce abriles/ te entregastes a las farras,/ las delicias del gotán...”). El poeta Celedonio Flores, autor de “El bulín de la calle Ayacucho” (“...que en mis tiempos de rana alquilaba,/el bulín que la barra buscaba/ pa caer por la noche a timbear (...) Cada cosa era un recuerdo/ que la vida me amargaba:/ por eso me la pasaba/ fulero, rante y tristón./ Los muchachos se cortaron/ al verme tan afligido/ y yo me quedé en el nido/ empollando mi aflicción.”) también contribuyó con sus argumentos a la evolución del género. El bandoneonista Eduardo Arolas y los pianistas Agustín Bardi y Juan Carlos Cobián dieron al tango una mayor profundidad melódica; el último formó pareja tanguera con Enrique Cadícamo (Luján, 1900-1999) que, como la constituida por Sebastián Piana y Homero Manzi (Santiago del Estero, 1907-1951), fue de las más celebradas. El llamado *tango canción*, que consagró a Gardel como intérprete, tuvo una primera manifestación en “Milonguita” (“¿Te acordás, Milonguita? Vos eras/ la pebeta más linda ‘e Chiclana; / la pollera cortona y las trenzas.../ y en las trenzas un beso de sol...”) del pianista Enrique M. Delfino y con letra de Samuel Linnig (Montevideo, 1858-1925) y se impuso, hacia finales de la década del ’20, con la radiodifusión, la aparición del disco de pasta y luego el cine sonoro. Coincidió con el surgimiento de una serie de letristas en los que madura esta poesía popular; entre ellos, Alfredo Le Pera (Brasil, 1902-1935), autor de los temas musicalizados por Gardel, como “Cuesta abajo” (“Si arrastré por este mundo/ la vergüenza de haber sido/ y el dolor de ya no ser,/bajo el ala del sombrero/ cuantas veces, embozada,/ una lágrima asomada/ ya no pude contener...”) y “Volver” (“Yo adivino el parpadeo/ de las luces...que a lo lejos/ van marcando mi retorno. /Son las mismas que alumbraron/ con sus pálidos reflejos/ hondas horas de dolor.”) y de los guiones de las películas que el famoso cantor protagonizó. Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo (Buenos Aires, 1901-1951), Cátulo Castillo (Buenos Aires, 1906-1975), letrista de “La última curda” (“Lastima bandoneón,/ mi corazón,/ tu ronca maldición maleva.../Tu lágrima de ron / me lleva / hasta el hondo bajo fondo/ donde el

> “Esa ráfaga, el tango, esa diablura,
> los atareados años desafía;
> hecho de polvo y tiempo, el hombre dura
> menos que la liviana melodía...”
> Jorge Luis Borges



barro se subleva./ ¡Ya sé, no me digás! ¡Tenés razón! / La vida es una herida absurda, / y es todo, todo tan fugaz / que es una curda, nada más, / mi confesión."), con música de Aníbal Troilo; Manuel Romero (Buenos Aires, 1891-1954), autor del célebre "Tiempos viejos" ("¿Te acordás hermano? ¡Qué tiempos aquellos! / Eran otros hombres más hombres los nuestros. / No se conocía cocó ni morfina. / Los muchachos de antes no usaban gomina."); José González Castillo (Rosario, 1885-1937), autor de "Organito de la tarde" ("Al paso tardo de un pobre viejo/ puebla de notas el arrabal") y Alberto Vacarezza (Buenos Aires, 1888-1959), conocido por "Araca" ("¡Araca, corazón... callate un poco / y escuchá, por favor, este chamuyo! /Si sabés que mi amor es todo tuyo/ y no hay motivos para hacerse el loco,/ araca, corazón, callate un poco."). Por otra parte, el éxito del cantor solista (Gardel, Ignacio Corsini y Agustín Magaldi, y entre las mujeres, Azucena Maizani), con el acompañamiento de guitarras, señala –según el investigador Eduardo Stilman– "el nacimiento de un tango nuevo: el tango *imbailable*. (...) la danza desaparece del tango, la letra se impone a la música". Los versos que evolucionarán hacia una mayor potencialidad lírica en muchos casos –como el de Homero Expósito (Campana, 1918-1987) de "Percal" y "Naranjo en flor"–, sencillos y en lenguaje lunfardesco –que ha perdido con el tango canción su condición de código cifrado entre rufianes– repiten los temas cotidianos que el sainete y la novela folletinesca explotan en la misma época: la vida sentimental y los vaivenes sufridos con la amada, la insoslayable figura de la madre, el recuerdo de la infancia, la entrañable relación con los amigos del cafetín, el barrio canyengue, las calles de la ciudad que son como una prolongación de la propia vida, el espacio del conventillo o del cabaret en los que se desarrollan muchas escenas, los personajes típicos como el "carrerito" o el "ciruja". El poeta –que hace las veces de compadrito, muchacho de barrio, hombre abandonado o que demuestra ingratitud, proxeneta, tipo envanecido por "estar de vuelta de todas"–, por lo general, llora por el bien perdido, se consuela, siente nostalgia, recrimina, condena, insulta o comprende como un "perdonavidas". Fenómeno de la cultura popular, las letras de tango tradujeron las experiencias de una sociedad en pleno cambio político y social y siguen conquistando oyentes que, entusiasmados, las repiten cantando o las frasean para que otros, a su vez, las conserven como legado.

RECORRIDO

Manzi y Discepolín, grandes poetas

WALTER ROMERO

Las prelaciones de poetas, letristas y rimadores que componen el firmamento tanguero colocan en un sitial preferencial a Homero Manzi. Tanto la memoria del pueblo –eminentemente emocional– como la Academia Nacional del Tango –que preserva el patrimonio letrístico y musical porteño– coinciden en que el poeta santiagueño supo provocar la empatía y la total intelección con su gente. La obra poética de Manzi –hecha de tangos, valses, candombes y milongas– fue una indagación cada vez más honda en los sentimientos nacionales, en que el campo y la ciudad se mezclan. En su poesía se articulan los aires de su Añatuya natal –donde el obraje se hace médula– y los barrios porteños de Boedo y Pompeya que lo vieron crecer, paisajes que nunca abandonará y seña de un arte superador del costumbrismo, donde el lirismo de la descripción logra una plasticidad impar del verso y de la imagen ("Malena": "Tus ojos son oscuros como el olvido, /tus labios, apretados como el rencor,/tus manos, dos palomas que sienten frío,/tus venas tienen sangre de bandoneón"). Si –como dice Borges– solo hay dos o tres metáforas esenciales en la literatura, Manzi cristalizó las más depuradas y sentidas en el ámbito de la porteñidad. Su poética espacial presenta atmósferas y "pedazos" de barrio que construyen una mitología ejemplar del alma porteña que se destila en terraplenes, calles y esquinas; el tango "Sur" –pieza elegíaca de una geografía espiritual de la ciudad– es su representación más acabada. Manzi escribirá un capítulo fundacional dentro de la cultura rioplatense respecto a los diálogos posibles que la poesía sostiene con el pueblo a través de su música, sin contar sus aportes al teatro y al cine. Las relaciones, por otra parte, intensas, entre Manzi y la vida social y política son reveladoras del plano en que la poesía se hace memoria y rescate de lo telúrico y de un Buenos Aires "suburbano", distante del puerto. Su obra ha sido tildada de romántica por su adherencia al sentimiento amoroso y por el respeto a la figura de la mujer, tan bastardeada en los tópicos ciudadanos ("Fuimos": "Fuiste por mi culpa golondrina entre la nieve, rosa marchitada por la nube que no llueve"). Piezas como "Ninguna", "Después" o "Fruta amarga" demuestran la valía de su lírica de amor. Su musa sensible abraza con nostalgia al barrio y al campo como especies a resguardo. Bajo el diseño estructural y rítmico del verso de José González Castillo, Manzi logró articular su propia y personal poética. En Boedo se codeó con los poetas Leónidas Barletta, Nicolás Olivari, Enrique González Tuñón y Roberto Arlt. Con Federico García Lorca comparte no sólo la valoración de las raíces folklóricas del pueblo y la impronta de la negritud sino también la celebración lunar ("Luna": "Luna...Luna"/lluvia de tu harina iluminada."). Ulyses Petit de Murat, con quien escribió el guión cinematografico de *La guerra gaucha* (1938), lo señala como aquel que "deslindó como nadie el rol de la anécdota en la canción rioplatense". A partir de su participación en FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina), sus actividades políticas se multiplican y sus intereses nacionales y populares se vuelven más abarcadores. También militó en la Unión Democrática, en el peronismo y en Sadaic como representante gremial. La década del '40 fue su época de oro en el tango. Sus colaboraciones letrísticas con eminentes músicos implican un vuelco definitivo para la música popular argentina: con Sebastián Piana, gestó una renovación de la milonga que indagó en sus formas campera y mulata; con Lucio Demare, la nostalgia hizo cumbre en el tango "Malena" –donde poesía y misterio se funden–; con Aníbal Troilo, Manzi encontrará, en el sonido "cadenero" del bandoneón, el paisaje musical del hombre rioplatense y su alma "en orsai", tan cercana al sentir discepoliano –aun-



Homero Manzi

que su tristeza y melancolía nunca sean del orden de la claudicación sino de la esperanza evocada–. Arturo Jauretche supo decir que Manzi había preferido "no ser un hombre de letras, sino hacer letras para los hombres".

En Enrique Santos Discépolo, la porteñidad encuentra un símbolo innegable. Su enclenque y mítica figura encierra, en su pintoresquismo, la fragilidad y el "malestar" de la existencia de la cruda rutina y del desconcierto en masa. Poetiza un tema crucial de la modernidad: el conflicto entre el individuo y la multitud; en sus creaciones, las voluntades de "uno" se enfrentan o al "verdadero amor" que "se ahogó en la sopa" ("Qué vachaché"), o a la gente que "grita,/bulle, mata, rompe y brama" ("¡Qué sapa, señor!"). Su persona y su obra son síntesis de una filosofía tanguera que se volverá desesperanza íntima y social en el desgarro del golpe del '30; un año después, Scalabrini Ortiz publicará *El hombre que está solo y espera*, donde el tango representa "una pequeña metafísica empírica del espíritu porteño". En medio de una realidad desahuciada, Discépolo será –en el sentir de Cátulo Castillo– aquel a quien le "duele como propia la cicatriz ajena". Sus múltiples intereses –Discepolín fue actor, argumentista, letrista y compositor, director de orquesta y de cine, autor teatral, militante gremial y charlista político– implican una idea lírica de las posibilidades de la expresión; su estética parece confirmar que en la menuda extensión de una letra de tango cabe la argentinidad toda. Su hermano Armando lo inicia en el teatro y su bohemia; juntos escriben *El organito* (1925), "punto saliente del grotesco rioplatense"; pero será la "musa áspera" de Enrique la que plasme una dramática del tango como sentimiento personal y colectivo. La imbricación entre teatralidad y música popular se manifiesta desde



Fotografía deformada
de Enrique Santos Discépolo

sus liminares "tangos sainetescos", que abrevan en la picaresca del cuplé y en el ingenio de la payada local; "Chorra" o "Justo el 31" –piezas más aptas para picaderos que para teatros– acusan un descarnado humorismo ("Chorra": "Hoy me entero que tu mama,/noble viuda de un guerrero,/es la chorra de más fama/ que pisó la treinta y tres"). Más inclinado por las trasposiciones del grotesco a la letra de tango que por la influencia efectiva de la poesía culta, Discépolo entabla diálogo con Luigi Pirandello, al emprender los caminos de la risa y de la máscara bajo la burla y la mueca. El tiempo proverbial que le dedica a la escritura de sus piezas tanguísticas y a la búsqueda de la exacta eufonía recuerdan el empeño flaubertiano por la "palabra justa"; incorpora a la literatura tanguera –celebratoria del lenguaje popular y del mester de "lunfardía"– una preocupación y un rigor por la forma antes desconocidos. Dentro de sus notorias innovaciones, se cuentan la audacia de su punto de vista ("Cafetín de Buenos Aires": "De chiquilín, te miraba de afuera/ como a esas cosas que nunca se alcanzan"), los giros de conciencia de un yo lírico atormentado ("Desencanto": "Oigo a mi madre aún,/ la oigo engañándome,/ porque la vida me negó las esperanzas,/que en la cuna me cantó"), la letra narrativa, que construye ficciones o dramas en tres minutos, muchas veces con aperturas o clausuras "de efecto" ("Secreto": "¿Quién sos? Que no puedo salvarme"), la observación de tipos de la gran comedia humana porteña, hecha de personajes guiñolescos y de fantoches desarticulados ("¡Soy un arlequín!"), el gusto por recurrentes modalidades discursivas como el monólogo del humillado ("Confesión") o la variación de tópicos tangueros referidos a la masculinidad, como el guapo que pierde "cartel" en "Malevaje" o el varón "amurado" que, en "Victoria", festeja rimbombante la partida de su mujer. En memorables tangos sociales como "Cambalache" o "Yira...Yira...", su obra encuentra destino de himno, enalteciendo su idea amarga e incisiva de la argentinidad; la fusión de poesía popular y pensamiento urbano se impregna de un anarquismo que el autor nunca abandonó más allá de su debatida actuación como pregonero peronista. La virulenta interrogación a la realidad ("¡Qué sapa, señor!": "ya nadie comprende si hay que ir al colegio, / o habrá que cerrarlos para mejorar") y a lo sagrado ("Canción desesperada": "¿Dónde estaba Dios cuando te fuiste?") hacen de su obra una aporte esencial de filosofía popular a la poesía y a la música ciudadanas.

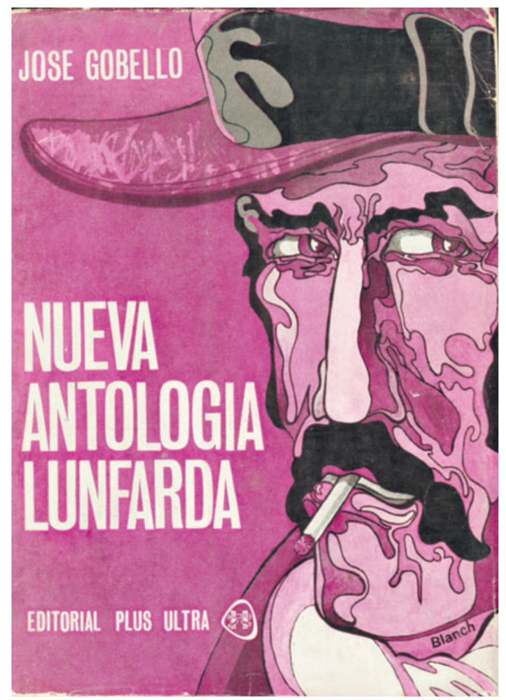
Enrique Santos Discépolo con una edición de *Yira, Yira*



¡Dequera, la yuta!

MARÍA INÉS GONZÁLEZ

El lunfardo, "lenguaje de lunfas", es decir "de ladrones", no es –según José Gobello– un idioma, un dialecto ni una jerga sino un vocabulario formado por unas 5000 palabras. Por eso no se habla "en" lunfardo sino "con" lunfardo: quien emplea este léxico piensa y estructura gramaticalmente en español y reemplaza las palabras de la lengua general por sus sinónimos lunfardos. El origen, expansión e incorporación del lunfardo en el habla porteña es tema de debate. Para algunos, nace de la delincuencia, como el *argot* francés, el *caló* de España, el *furbesque* de Italia. "Jerigonza ocultadiza de ladrones", simple "vocabulario gremial", una "tecnología de la furca y de la ganzúa", lo define Borges. Otros consideran que el habla porteña adquirió, entre 1870 y 1920, variantes dialectales y sociolectales específicas, con la conversión de la ciudad en metrópolis y la transformación en una sociedad, donde se cruzaban diversidad de lenguas. Algunas de esas innovaciones habrían sido registradas por periodistas, como Benigno Lugones y Juan Piaggio, que las reprodujeron en sus artículos; pero, aunque las denominaron "argentinismos del pueblo bajo", focalizaron en los vocablos usados por los delincuentes, generando esta asociación directa con el hampa. Pedro Barcia señala, en el *Diccionario del habla de los argentinos* (Academia de Letras, 2003), que el lunfardo "es un léxico nacido de una triple fuente: la jerga delictiva de los ladrones, como base, el habla del arrabal y la fusión lingüística inmigratoria representada en el conventillo porteño". Agrega que "el primero de sus constituyentes fue el elemento de peso, incluso el que le dio nombre a esta habla popular". Para José Clemente, muchos vocablos del lunfardo trascienden el ámbito de la delincuencia y se expanden por las orillas, primero, y al resto de la sociedad, después.



Tapa de *Nueva Antología Lunfarda*, de José Gobello

Cuando esto sucede, dejan de servir como un código secreto y son abandonados por el hampa, pasan a formar parte de la lengua coloquial de casi todos los grupos sociales e, incluso, pierden la connotación peyorativa de sus orígenes, como ocurrió con "mina" o *engrupir,* que hoy usado por todos como "engañar", proviene de "grupo", "compañía o ayudante del ladrón que se encarga de distraer a la víctima para desorientarla". El segundo paso en el proceso de asimilación tiene lugar gracias al tango y al sainete, al periodismo amarillo y a algunos escritores costumbristas. El léxico lunfardo reproduce el entramado lingüístico de la urbe cosmopolita. Del italiano: funghi, *funghi* (se pronuncia "funshi"), "sombrero"; del francés: boullonner, *buyonar,* "comer"; del inglés: take care, *dequera*, "cuidado"; del portugués: *buraco*, "agujero"; de las lenguas aborígenes: *chirola*, "moneda". Pero muchas palabras provienen de formas castizas: *punto* es "candidato"; *podrir*, "molestar"; *secar,* "aburrir". Lenguaje concreto pero metafórico, llama *música* a la cartera porque la hace sonar el punguista; *pulenta*, al dinero por el color dorado; *tambor* al perro, por la alarma que produce; *abanico* es el policía que observa todo con un leve paneo de la cabeza; *yuta* es la policía por la costumbre de andar de a dos (en yunta). A la metáfora se agrega el *anagrama;* en lunfardo, el *vesre*: *ortiba*, es "batidor" con la pérdida de la "d". Cuando la metáfora "abanico" para "policía" es registrada como tal por la comunidad, deja de servir y es reemplazada por *coniba*, anagrama de la original con pérdida de una "a". Los recursos de formación de palabras son heterogéneos y rozan a menudo el humor, la ironía, la fanfarronería; ingeniosas variantes lexicales que aluden a los temas que de veras importan, el dinero y la mujer, demuestran el origen pragmático y sentimental del lunfardo. El acercamiento a este mundo hace evidente que, en materia de lengua, el pueblo nunca estuvo "en la vía".

La travesía de la escritura

Hasta hace un tiempo se hablaba de la decadencia del tango canción. "La explicación de esa decadencia –dice Gobello– es muy compleja y algo tiene que ver con ella la obsolescencia de los recursos interpretativos y la ausencia de poetas inspirados" (*Historia del tango*, 1977). Eduardo Stilman señala asimismo que, hacia 1950, el tango "había coronado su carrera y agotado sus reservas originales. (...) ya no era (...) la música capaz de despertar el interés de las nuevas generaciones de porteños" ("El tango: apogeo y crisis", 1983). A pesar de que existía todavía un público para Osvaldo Pugliese y Aníbal Troilo –agrega–, de las renovaciones del pianista de vanguardia que fue Horacio Salgán, de la aceptación que tuvo el cantor Julio Sosa entre los "nuevaoleros" y de las esforzadas intervenciones de Edmundo Rivero, Roberto Goyeneche y Susana Rinaldi, el tango en los '60 entraba en crisis y "una polémica inútil sensibilizaba a los 'tangueros' hasta la exasperación: ¿era o no era tango lo que estaba haciendo Astor Piazzolla?". Más allá de la evaluación que merecen las innovaciones en materia instrumental que Piazzolla incorporó para una historia de la música argentina, es indudable que valoró el aporte de los escritores a tal punto que cumplió con su sueño de ponerles música a poemas de Borges (a sus famosas *Milongas*) y, en diferentes entrevistas, no dejó de observar que se había sentido conmovido por la difusión que habían alcanzado sus temas a partir de las letras escritas por Horacio Ferrer (Montevideo, 1933). Este fue uno de los fundadores de El Club de la Guardia Nueva, que inició investigaciones para la revalorización del tango. Varias publicaciones atestiguan su interés por cimentar los estudios sobre la canción de Buenos Aires: *El tango, su historia y evolución* (1960), *El libro del tango, Arte Popular de Buenos Aires* (1970, 1ª ed.).


Astor Piazzolla y su bandoneón

Con Piazzolla creó grandes éxitos como "La última grela" –con que se inició–; la operita *María de Buenos Aires* (1968); el ejemplo de "surrealismo" tanguero que es "Balada para un loco" (segundo premio en el Festival de la Canción y de la Danza de la Municipalidad de Buenos Aires, 1969); las celebradas "Chiquilín de Bachín" y "Juanito Laguna ayuda a su madre", que tienen como tema al "pibe" de la calle, "pulgarcito de arrabal", "niño de mil años", que también inspiró la pintura social de Antonio Berni. Escribió canciones –musicalizadas por Piazzolla– dedicadas a sus queridos Pichuco, Manzi, el Polaco Goyeneche, y la "Milonga para Borges", con música de Jairo. Miembro de número de la Academia Porteña del Lunfardo, creador de la Academia Nacional del Tango y del Museo del Tango en Buenos Aires, recibió el Premio Kónex 2005 como Autor/Compositor de Tango. Para él, "El gran tango cantado nace con 'Mi noche triste', 'Mano a mano' y 'Sobre el pucho'. Celedonio Flores y González Castillo eran devotos de Rubén Darío. Sabían mucho de literatura. Después vinieron Discépolo y Manzi, la gran vanguardia. Discépolo fue pateado muchas veces por su tango. Cuántas veces han dicho: 'Se acabó el tango, esto no es tango'. Pero no se acabó.", dice en entrevista con María Ester Gilio. Realista o profético, coincide con Borges que, en *Historia del Tango* (*Evaristo Carriego*), decreta: "De valor desigual, ya que notoriamente proceden de centenares y de miles de plumas heterogéneas, las letras de tango que la inspiración o la industria han elaborado integran, al cabo de medio siglo, un casi inextricable *corpus poeticum* que los historiadores de la literatura leerán o, en todo caso, vindicarán".

Antología

El Guapo

A la memoria de San Juan Moreira. Muy devotamente

El barrio le admira. Cultor del coraje,
conquistó, a la larga, renombre de osado;
se impuso en cien riñas entre el compadraje
y de las prisiones salió consagrado.

Conoce sus triunfos y ni aun le inquieta
la gloria de otros, de muchos temida,
pues todo el Palermo de acción le respeta
y acata su fama, jamás desmentida.

Le cruzan el rostro, de estigmas violentos,
hondas cicatrices, y quizás le halaga
llevar imborrables adornos sangrientes:
caprichos de hembra que tuvo la daga.



La esquina o el patio, de alegres reuniones,
le oye contar *hechos,* que nadie le niega:
¡con una guitarra de altivas canciones
él es Juan Moreira, y él es Santos Vega!

Con ese sombrero que inclinó a los ojos,
¡con una guitarra de altivas canciones
cantando aventuras, de relatos rojos,
parece un poeta que fuese bandido.

Las mozas más lindas del baile orillero
para él no se muestran esquivas y hurañas,
tal vez orgullosas de ese compañero
que tiene aureolas de amores y hazañas.

Nada se le importa de la envidia ajena,
ni que el rival pueda tenderle algún lazo:
no en un enemigo que valga la pena...
pues ya una vez lo hizo ca...er de un hachazo.

Gente de avería, que guardan crüeles
brutales recuerdos en los costurones
que dejara el tajo, sumisos y fieles
le siguen y adulan imberbes matones.

Aunque le ocasiona muchos malos ratos,
en las elecciones es un caudillejo
que por el buen nombre de los candidatos
en los peores trances expone el pellejo...

Pronto a la pelea –pasión de cuchillo
que ilustra las manos por él mutiladas–
su pieza, amenaza de algún conventillo,
es una academia de ágiles *visteadas*.

Porque en sus impulsos de alma pendenciera
desprecia el peligro sereno y bizarro,
¡para él la vida no vale siquiera
la sola *pitada* de un *triste* cigarro!...

...Y allá va pasando con aire altanero,
luciendo las prendas de su gallardía,
procaz e insolente como un mosquetero
que tiene en su guardia la chusma bravía.

En: Evaristo Carriego, “El alma del suburbio”, *Poesías Completas*, Buenos Aires, Ediciones Prosa y Verso, 1967



Cafetín de Buenos Aires

Letra: Enrique Santos Discépolo
Música: Mariano Mores
Compuesto en 1948. Estrenado por la cantante Tania

De chiquilín, te miraba de afuera
como a esas cosas que nunca se alcanzan...
La ñata contra el vidrio,
en un azul de frío,
que sólo fue después viviendo
igual al mío...
Como una escuela de todas las cosas,
ya de muchacho me diste entre asombros:
el cigarrillo,
la fe en mis sueños
y una esperanza de amor...
Cómo olvidarte en esta queja,
cafetín de Buenos Aires,
si sos lo único en la vida
que se pareció a mi vieja...
En tu mezcla milagrosa
de sabihondos y suicidas,
yo aprendí filosofía... dados... timba...
y la poesía cruel
de no pensar más en mí...
(...)

En: Enrique Santos Discépolo, *Cancionero*,
Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1977

Sur

Letra: Homero Manzi
Música: Aníbal Troilo
Compuesto en 1948. Estrenado por Nelly Omar

San Juan y Boedo antiguo y todo el cielo,
Pompeya y, más allá, la inundación;
tu melena de novia en el recuerdo,
y tu nombre flotando en el adiós.
La esquina del herrero, barro y pampa,
tu casa, tu vereda y el zanjón
y un perfume de yuyos y de alfalfa
que me llena de nuevo el corazón.
Sur,
paredón y después,
Sur,
una luz de almacén...
Ya nunca me verás como me vieras,
recostado en la vidriera
y esperándote...
Ya nunca alumbraré con las estrellas
nuestra marcha sin querellas
por las noches de Pompeya...
Las calles y las lunas suburbana
y mi amor en tu ventana
todo ha muerto, ya lo sé.(...)

En: José Gobello, Jorge Bossio, *Tangos, letras y letristas,* Buenos Aires, Plus Ultra, 1979

Bibliografía

AA.VV., *La historia del tango. Los poetas (2)*, Buenos Aires, Corregidor, 1993.
BARCIA, JOSÉ, *Discepolín*, Buenos Aires, CEAL, 1971.
BARCIA, JOSÉ, *El lunfardo de Buenos Aires,* Buenos Aires, Paidós, 1973.
BORGES, JORGE LUIS; CLEMENTE, JOSÉ EDMUNDO, *El lenguaje de Buenos Aires,* Buenos Aires, Emecé, 1998.
BRATOSEVICH, NICOLÁS, *Posmodernismo y vanguardia*, Buenos Aires, La Muralla, 1979.
FERRER, HORACIO; SIERRA, LUIS, *Discepolín. Poeta del hombre que está solo y espera*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.
FORD, ANÍBAL, *Homero Manzi*, Buenos Aires, CEAL, 1971.
GALASSO, NORBERTO; DIMOV, JORGE, *Fratelanza. Enrique Santos Discépolo. El reverso de una biografía,* Buenos Aires, Colihue, 2004.
GOBELLO, JOSÉ, *Mujeres y hombres que hicieron el tango*. Biografías, Buenos Aires, CECA, 2002.
GOBELLO, JOSÉ, "Orígenes de la letra de tango". En: AA.VV., *La historia del tango. Sus orígenes*, Buenos Aires, Corregidor, 1976.
GOBELLO, JOSÉ; BOSSIO, JORGE A., *Tangos, letras y letristas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1979.
MARCH, RAÚL A., *Homero Manzi. Filosofando su poesía*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1987.
OLEA FRANCO, RAFAEL, *El otro Borges, el primer Borges*, Buenos Aires, F.C.E., 1993.
PUJOL, SERGIO, *Discépolo. Una biografía argentina*. Buenos Aires, Emecé, 1997.
REST, JAIME, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Fausto, 1976.
RIVERA, JORGE, FORD, ANÍBAL, "La canción popular". En: Rest, Jaime (supervisor), *Historia de la Literatura Mundial. Literatura Contemporánea. Las literaturas marginales*, Buenos Aires, CEAL, 1971.
SALAS, HORACIO, *Homero Manzi y su tiempo*, Buenos Aires, Vergara, 2001.
STILMAN, EDUARDO, "El nacimiento del tango" y "El tango: apogeo y crisis". En: Romero, J.L.; Romero, L. A. (dir.), *Buenos Aires, Historia de cuatro siglos*, Buenos Aires, Editorial Abril, 1983.

Ilustraciones

Tapa, P. 506, *Lyra*, a. XXVII, nos. 213/215, Buenos Aires, 1er. semestre de 1970.
P. 498, *Pintura Latinoamericana*, Buenos Aires, Banco Velox, 1999.
P. 499, COPPOLA, HORACIO, *Viejo Buenos Aires Adiós* (Textos de Juan Francisco Giacobbe), Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, 1980.
P. 500, CARRIEGO, EVARISTO, *Misas Herejes. La Canción del Barrio*, Montevideo, Editor Claudio García, 1921.
P. 501, *Historia de la Literatura Argentina*, t. II, Buenos Aires, CEAL, s/f.
P. 502, CARRIEGO, EVARISTO, *Poesías*, Buenos Aires, Ediciones Prosa y Verso, 1967.
P. 503, BORGES, JORGE LUIS, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1930.
P. 507, ABAD DE SANTILLÁN, DIEGO, *Historia Argentina*, vol. 5, Buenos Aires, TEA, 1971.
P. 507, DISCÉPOLO, ENRIQUE SANTOS, *Cancionero*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1977.
P. 508, GOBELLO, JOSÉ, *Nueva Antología Lunfarda*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1972.
P. 509, *Rostros de Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1978.

Auspicio:



gobBsAs